

Modernidade cultural brasileira: redescobertas da nação

Brazilian cultural modernity: rediscovery of the nation

Sandra Jatahy Pesavento

Resumo

O texto analisa a modernidade cultural brasileira como um processo amplo e diversificado de invenção da nação, que se constitui a par com a transformação capitalista do país e que se faz acompanhar de uma série de problemas ou tensões, tais como aquela posta pela condição de ser original e autêntico e, ao mesmo tempo, integrado à cultura universal; a tensão advinda da mestiçagem como elemento fundador da nacionalidade; a tensão vinda do confronto entre o interior/rural e o centro/urbano; a forma narrativa recorrente de expor tais traços, expressa pela ironia.

Palavras-chaves: modernidade cultural, identidade nacional, imaginário.

Abstract

The text analyzes Brazilian cultural modernity as a broad and diversified process of nation invention that constituted itself simultaneously with capitalist transformation and which is accompanied by various problems and tensions, such as the condition of being original and authentic and at the same time, integrated into the world culture; the tension stemming from miscigenation as an element which founds nationality; the tension stemming from the confrontation between rural and urban; the recurrent narrative form of exposing these traces, expressed by irony.

Key words: cultural modernity, national identity, imaginary.

Nas noites de 13, 14 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, sob vaias, insultos e alguns aplausos do público atônito, tinha lugar a irreverente *Semana de Arte Moderna*, acontecimento que foi erigido em marco de uma renovação cultural do Brasil. Nomes como os de Manuel Bandeira, Menotti Del Pichia, Anita Malfatti, Heitor Vila-Lobos, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Vitor Brecheret, Di Cavalcanti, Sérgio Milliet aí se apresentaram, em ousada demonstração de que, em termos de música, poesia, texto, pintura e escultura, o Brasil precisava mudar.

O evento, patrocinado pelas oligarquias endinheiradas do estado de São Paulo, provocou escândalo na época, mas foi depois transformado pela crítica em um símbolo, ou mesmo fetiche do movimento modernista, como vanguarda iconoclasta e inovadora de uma nova postura intelectual e estética para o país. A ruptura foi entendida como radical e duradoura em seus desdobramentos, a ponto de se classificar o que veio antes de *pré-modernista*.

Há, contudo, um certo exagero na sua celebração como uma espécie de “divisor da águas”,

Sandra Jatahy Pesavento é doutora em História pela USP (1987) com pós-doutorado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (1990), Paris, França, e pós-doutorado pela Sorbonne e École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1995/96, Paris, França. Professora titular do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Endereço para correspondência: Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Departamento de História. Av. Bento Gonçalves, 9500. Agronomia. 91509-900 - Porto Alegre/RS - Brasil. Telefone: (51) 3316.6639 - Fax: (51) 3316.6639. E-mail: sandrajp@terra.com.br

Textura	Canoas	n. 10	julho/dezembro 2004	p. 5-14
---------	--------	-------	---------------------	---------

pois sintomas de um esgotamento das formas de pensar o nacional e *insights* de outras maneiras possíveis de pensar o Brasil já vinham se colocando desde há muito. Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto, João do Rio, Graça Aranha, Euclides da Cunha foram alguns destes *modernos pré-22*, assim como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre que, nos anos 30, foram a continuidade deste movimento em termos de novas formas de pensar e de redescobrir o Brasil. Na opinião do crítico Alfredo Bosi¹, por exemplo, nem tudo aquilo que antecipa o moderno é *modernista*, assim como nem tudo que é reconhecido como modernista parece hoje moderno...

Mas, no jogo entre a História, o fato e o processo, preferimos analisar o modernismo como tal: um amplo processo de rupturas que põe em cena uma nova forma de pensar o Brasil, a cuja *sombra* se vive até hoje. Ou ainda, melhor dizendo, torna-se mais instigante pensar esta *modernidade cultural do país*, como um movimento mais amplo que o próprio modernismo.

Sendo a modernidade um processo histórico surgido da experiência de viver um mundo em transformação, ela é, intrinsecamente, um fenômeno cultural, da ordem dos significados e da tradução estética da existência. A modernidade é uma unidade paradoxal de razões e sensibilidades que reordenam a apreensão e o conhecimento da realidade, e o que chamamos de modernismo é uma das posturas estéticas deste processo em um mundo renovado pelo capitalismo.

É claro que, quando se trata pensar como se deu o nascimento de um Brasil *moderno*, modernidade esta que percorre a cultura nacional até hoje, há uma tendência à ritualização e à fixação de datas e fatos, que mostrem onde tudo começou. Tendo em vista a proeminência adquirida pela economia paulista, bem como a projeção deste estado como o principal centro cultural do país, este acontecimento tem sido celebrado, pelos críticos deste centro, como um lugar de memória, verdadeiro renascimento ou descoberta do Brasil. E, sobretudo, não se deve esquecer que os modernistas de 22 marcavam espaço no cenário nacional, em uma clara rivalidade com aqueles intelectuais do Rio, até então o centro cultural do país.

Por outro lado, toda época é, sem dúvida, época de mudança, mas em determinados momentos há a impressão em que o tempo se acelera, e parece que a virada do século foi um destes momentos. O crescimento da indústria, o desenvolvimento das cidades, a transição do escravismo para o assalariamento, a entrada no país de uma massa de imigrantes, as inovações tecnológicas e a crescente presença da máquina, no trabalho fabril, no cotidiano e nos meios de comunicação faziam com que, para as novas gerações cultas, a sensação fosse de que tudo o que já fora dito sobre o país não mais correspondia à realidade.

Posturas de exaltação do amor pátrio, abusivas na celebração do nacional, como a obra de Afonso Celso, "*Por me ufano de meu país*", de 1900, eram entendidas pelos alguns novos pensadores do início do século XX como inócuas ou mesmo ridículas. Em uma certa medida, os *modernos* se organizaram enquanto reação violenta ao *porquemeufanismo*² e, ao lado das rupturas estéticas e de sensibilidade vivenciadas, associaram uma postura de irreverência mordaz e debochada a um ceticismo, em atitude que oscilava entre o melancólico e o bem humorado...

Desde a independência do Brasil, em 1922, tornara-se tarefa de suas elites elaborar marcos de referência para explicar a nação, em construções simbólicas de sentido que se sucederam no tempo, difundidas por discursos e imagens. É possível constatar que, antes de celebrada *Semana da Arte Moderna*, o Brasil já vinha buscando, desde o início do século XX, reencontrar-se, redescobrir-se, reconstruir-se em termos de identidade, ajustando as representações coletivas às expectativas das novas gerações. O imaginário, como se sabe, preside a construção da realidade, conferindo sentido e qualidade ao mundo, guiando a percepção e a avaliação das coisas, pautando a conduta e fornecendo valores. Mas o imaginário é sempre histórico, marcado pela temporalidade de sua feitura e, portanto, sujeito a reajustes, transformações ou destruições de idéias anteriormente aceitas de modo consensual.

Poderíamos, mesmo, falar de crises periódicas de rearticulação do imaginário coletivo,

¹ Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1987.

² Expressão mencionada por Francisco Iglésias em *Modernismo: uma reavaliação da consciência nacional*. In: Ávila, Afonso, *O modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002. p.15.



quando se ensaia uma nova forma de reconhecimento identitário, uma vez que as representações até então assentes deixam de ter sentido. Ora, se a identidade é uma comunidade imaginária de significados que confere a sensação de pertencimento, a emergência do modernismo brasileiro veio mostrar que a coesão social estava em vias de se desfazer, tal como a legitimidade conferida à idéia de Brasil e dos brasileiros.

Tenhamos em conta que várias questões estiveram em jogo neste processo de *invenção da nação*, questões estas já enfrentadas pelas gerações que antecederam os modernistas. Tais problemas, profundamente enraizados na condição latino-americana, se configuram como *tensões*, como pontos de hesitação e enfrentamento das diretrizes e dos valores que norteiam o processo de construção dos tais padrões de pertencimento e que percorrem estes momentos de redefinição do nacional.

A primeira destas tensões esteve presente desde o momento em que foi preciso pensar, dizer e mostrar o Brasil, por discursos, imagens e ritos, quando se proclamou a independência sob a forma monárquica e se colocou no trono um representante da mesma dinastia com a qual os brasileiros cortavam as amarras. Esta tensão era: *como ser original e autêntico, especial e diferente – brasileiro, enfim - e ser também, ao mesmo tempo, tributário de uma cultura universal?* Podemos inclusive entender esta proposta como uma falsa questão, uma vez tendo em conta que a América Latina como um todo nasce dentro de um contexto da civilização ocidental, e suas elites – que passam a definir o que é a nação - se inserem no mesmo circuito cultural de mundos interconectados.

Sob um enfoque mais filosófico, poderíamos dizer ainda que todo o processo de criação cultural é, na realidade, um palimpsesto, onde conhecimentos, idéias e formas são continuamente re-elaborados. Em suma, face um processo de difusão cultural, a originalidade da forma nova seria sempre tributária de outras já existentes. Esta foi uma tensão presente para as sucessivas gerações que se dispuseram a criar/reler/interpretar o país, do romantismo ao realismo *fin de siècle*, para chegar ao modernismo, que aqui preferimos nomear de *modernidade cultural brasileira*.

Um segundo foco de tensão diz respeito a

uma condição peculiar, latino-americana e brasileira, e que diz respeito à *miscigenação* produzida pela herança colonial. Inegavelmente o Brasil era um país mestiço, onde ao substrato índio, dos primitivos habitantes da terra, se somara uma pesada contribuição africana, tudo a se mesclar com o elemento lusitano e a defrontar-se com a expressiva imigração dita *estrangeira* no sul do país a partir do século XIX. Uma nação *mestiça*, pois, a definir não um só tipo identitário, mas vários, sob o influxo da miscigenação continuada.

Se, nos quadros do romantismo, esta questão foi solucionada pela celebração idealizada e edulcorada do indígena, associada à invisibilidade, as posturas cientificistas e raciais do final do século XIX viram neste dado um elemento a perturbar o futuro do país. O mal estar entre os homens ciência e os de letras encontrava, por vezes, saída nas expressões correntes do senso comum, como nos ditos populares que, ao dar reconhecimento aos negros ou mulatos que se destacam, diziam: “*nem parece negro*” ou “*é um negro de alma branca*”.

Um terceiro elemento de tensão a pesar nas construções imaginárias de pertencimento articuladas pelas elites diz respeito às *oposições* presentes na formação histórica brasileira e que se apresentavam aos pares: *cultura/natureza* e *rural/urbano*. Qual era, enfim, o verdadeiro Brasil? O dos engenhos, das fazendas, plantações, das florestas ou o Brasil urbano que se insinuava nos centros maiores, com suas fábricas, sua população crescente e o seu comércio, centros de difusão da cultura e de entrada no país das novidades? Era preciso admitir que o que nos sobrava em natureza nos faltava em cultura, como constataavam, constrangidos, aqueles que freqüentavam as exposições universais?

Lá, os visitantes só queriam ver o exótico do país tropical: macacos, tucanos, a arte plumária dos índios, couros de onça pintada e jaguatirica, vegetação luxuriante, pedras preciosas e, se possível, beber o café do Brasil... Seria ainda fatal para as elites cultas do país ter de concordar com a célebre frase do Benjamin Disraeli, de que “*o mundo era Paris e Londres, o resto era paisagem*”? Era preciso, pois, resignar-se a ser *paisagem*? Admitir que o Brasil era uma *nação-natureza*?

Estas eram questões recorrentes que per-



corriam, sob diferentes ênfases, as propostas de construção imaginária do país, correspondentes às sucessivas rupturas geracionais com os padrões em voga. Rupturas que, por exemplo, já haviam sido apontadas pelo escritor Machado de Assis em crônica famosa, de 1879, quando se reportava a uma nova geração, realista e cientificista que substituíra a anterior, romântica³. Ironicamente, Machado comentava as novas idéias, que haviam “*despovoado o céu destes rapazes*”, em alusão à perda do lirismo da poesia romântica com sua recorrente imagem de céus estrelados.

Mas o que poderia caracterizar a *modernidade cultural* no Brasil, individualizando-a como uma distinta forma de entendimento do nacional, fruto de uma nova sensibilidade, frente a estas tensões acima apontadas como integrantes da identidade nacional?

Na análise que nos propomos realizar, privilegiamos os textos escritos, de natureza literária, ensaística e histórica, deixando de lado as imagens, que por si só, mereceriam um trabalho à parte. Entendemos, contudo, que se as imagens portam uma mensagem discursiva, os discursos remetem a imagens mentais, ajudando a compor o processo imaginário de dar significação e inteligibilidade ao mundo. A rigor, tais narrativas, aqui entendidas como modernas e que teriam conduzido a uma nova reflexão sobre o *fenômeno Brasil*, na primeira metade do século XX, tendiam a dar mais peso ao conteúdo autóctone daquela primeira tensão apontada: *originalidade X internacionalismo*.

Como a modernidade cultural trabalhou a postura do original, do genuíno, deste traço individualizante do coletivo do país?

Por um lado, há uma repetição abusiva, uma ênfase exagerada nesta busca da *feição Brasil*, tão repetida por um *Manifesto da Poesia Pau Brasil* de 1924 de Oswald de Andrade, e que em certo momento pode mesmo ser confundida com uma certa ingenuidade de expectativa para com o autêntico. Parece que, em versão rousseauniana, se buscava no homem primitivo, próximo da natureza, uma bondade, verdade e autenticidade intrínseca!

Mas esta postura pode ser entendida como

a busca da fabricação com um *novo autêntico*, atualizado com a sua época. Nesta medida, Oswald de Andrade condenava o bacharelismo da formação nacional, bradando pela substituição dos juriconsultos pelos engenheiros, mais condizentes com a nova época, da máquina, da forma arrojada, da supremacia da técnica, a desbancar as formas gastas da retórica, praticada pelo Brasil dos « doutores». Neste contexto, Raul Bopp, por exemplo, se perguntava, diante da experiência da Semana da Arte Moderna de 1922, *porque São Paulo não passava a limpo este Brasil de Paris...* em alusão à influência francesa tão presente no país durante a *Belle Époque*.

Alguns comentários se impõem diante desta postura *pau-brasil*: por um lado, a rivalidade carioca-paulista, onde São Paulo se propunha a tomar a liderança cultural do Brasil. Como que se reatualizava, por um viés radical, o mito bandeirante, trabalhado pela história como o construtor da nação. Por outro lado, registra-se a atitude tipicamente moderna, de convivência dos contrastes: índios e máquinas, fascínio pela velocidade e pelo automóvel a coabitar no país-continente com os povos primitivos do interior da nação.

Da mesma forma, este pensamento desdobrava-se em três temporalidades: trabalhando com o *tempo do agora* – a de São Paulo industrial e moderno – ia-se em busca do passado da nação – o passado ainda contido no interior do Brasil, mas se apontava para o futuro, desde este estado de São Paulo que se norteava pelo progresso. Tais princípios estavam presentes no livro *Pau Brasil*, que Oswald de Andrade publicou em 1925.

Tupi or not tupi, era a blague que norteava o novo libelo pela nacionalidade. Havia, por certo, um tom marcadamente panfletário, nesta celebração de um modo brasileiro de ser, único, individualizante, característico, marca registrada da alma nacional. Afirmações estas que, contudo, acabam por não negar a filiação às vanguardas européias – surrealismo, cubismo, dadaísmo, futurismo – ou mesmo a admiração desmedida por atores, espaços e práticas ditas avançadas para a época, como é o caso do francês Blaise Cendrars, que visitou o Brasil a convite e às expensas de Paulo Prado, figura de elite e espécie de mecenas da vanguarda modernista de São Paulo.

³Machado de Assis, A nova geração. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, v.3, p.810.



Segundo o depoimento destes mesmos modernistas, o Brasil não deixava de conectar-se, mais uma vez, ao universo mental intercomunicante das elites e suas formas de pensar, reatualizando as ligações sempre presentes dos intelectuais nativos com os de além-mar. Por exemplo, a originalidade de pensar um outro Brasil, a partir do interior, apresentada em *Os sertões*, de um Euclides da Cunha, não permite apagar o fato de que o autor era tributário do pensamento cientificista e positivista do século XIX, tal como as inúmeras estadias parisienses de Oswald de Andrade o fazem tributário de um Marinetti e de um Guillaume Apollinaire.

Há, contudo, uma especificidade na celebração e busca deste *nativo autêntico* por parte dos próceres desta modernidade cultural, e que se insere em uma temporalidade múltipla: por um lado, há uma busca do passado, do rústico, do primitivo, da origem, da fonte do nacional. É esta busca ao passado que faz Oswald de Andrade remontar em sua obra *Pau Brasil* – que pelo título já evoca a realidade material do tempo dos índios e a primeira forma de escambo com o mundo – trechos ancestrais da carta de Pero Vaz de Caminha, de Pero de Magalhães Gandavo ou de Frei Vicente de Salvador, que haviam registrado as primeiras impressões sobre a terra.

Mas este retorno ao passado, este mergulho nas raízes do nacional é feito com os olhos no presente, para o qual redescobrem o *folclore* e inventam o *barroco* como forma estética padrão do Brasil colonial.

A volta ao passado provoca o despertar de uma nova consciência, chamando a atenção para outras sensibilidades explicativas do Brasil. E, por outro lado, este presente de busca do primitivismo ancestral se faz voltado para o futuro, perpassado de forma inexorável pela transformação capitalista do país. O Brasil era, ao mesmo tempo, índio e máquina, folclore e progresso, em desafio que estimulava uma nova forma de olhar a nação. Nesta simbiose de um passado a ser resgatado no primitivismo e de um futuro a construir, guiado pelo moderno da máquina e de uma nova sensibilidade, o grande vilão era o presente, ainda perpassado pelo beletrismo, pelo academicismo e bacharelismo, de uma *Belle Époque* sem originalidade.

Neste entrecruzar dos tempos é que se situa a obra inaugural de Sérgio Buarque de Ho-

landa como historiador, *Raízes do Brasil*, publicada em 1936. Sérgio Buarque mergulha na herança ibérica da formação brasileira e resgata do passado alguns traços constitutivos do perfil e do *ethos* nacional: a política do favor, o bacharelismo, o tipo ideal do homem cordial, símbolo da maneira brasileira de ser, exuberante em afetividade, mais coração que razão, transigindo qualquer noção de ordem pública em favor dos interesses privados.

Para Sérgio Buarque de Holanda, tais traços individualizantes eram uma herança colonial lusitana ainda presente no Brasil de sua época, mas que precisavam ser rompidos para que se realizasse o que chamou de *nostra revolução*: instaurar a esfera do público, dando espaço a uma verdadeira democracia no país. E, neste sentido, esta tarefa de construir o futuro e fazer o Brasil acertar o passo com a História era tarefa dos paulistas. Modernos bandeirantes, desbravadores de fronteiras, deviam agora construir um novo Brasil. Nesta medida, a obra *Raízes do Brasil*, de Buarque de Holanda, insere-se na corrente da modernidade cultural brasileira.

A originalidade, intrinsecamente nacional, buscada por este processo de modernidade, podia ainda se expressar por outras formas, como na idéia, esta sim de um longo alcance e inovador significado, que foi a da *antropofagia* cultural. Antropófagos, nós, os brasileiros, tal como apontara Hans Staden, sobrevivente de uma temporada entre os tupinambás e testemunha ocular do canibalismo? Sim, no plano metafórico, tal como vem expresso no *Manifesto Antropofágico* de 1928 de Oswald de Andrade. Tal como os canibais do Brasil de outrora devoravam seus prisioneiros não para fins de subsistência mas sim rituais – incorporação das qualidades dos bravos guerreiros aprisionados – a cultura brasileira deglutia as outras, transformando-as em uma nova composição, mais rica e peculiar.

O homem nacional não se definia pelo *logos*, mas sim pela *fagia*, pela capacidade de incorporar o que era bom e desprezar o que não lhe interessava.

Tratava-se, dizia Oswald, de uma revolução de princípios, de um roteiro, de uma identidade para o país, espécie de modelo universal e revolucionário para a compreensão do fenômeno da cultura. « Nós, brasilei-



ros, oferecemos a chave que o mundo, cegamente, procura: a Antropofagia.», afirmava Oswald. Nesta medida, a metáfora da antropofagia resolvia de forma original a tensão entre o autêntico e a cultura universal.

Sim, o Brasil era, ao mesmo tempo, aquilo que devorava, mas era também o novo que se fabricava neste amálgama metabolizador. Ser antropófago era, pois, ser um plus: era ser os outros e ser si próprio, era ser uno e ser vário, era ser criativo. Apostando na riqueza simbólica da Antropofagia, criava-se uma nova cronologia para a história nacional, que devia começar de um ano I, data em que o Bispo Sardinha fora devorado pelos índios.

Mas o original do perfil identitário brasileiro podia também incidir sobre a demarcação dos atores da história. Para tanto, os ditos modernos desfazem a centralidade das ações no processo da formação nacional: o eixo da trama sofre uma inflexão, descentra-se da elite como ator principal e passa para o povo, esta entidade genuinamente nacional, marca exclusiva do país.

Ora, o povo...O povo não é invenção dos modernistas, o que muda é o seu conteúdo. Desde a concepção romântica de um Alencar para explicar o brasileiro, através do mito das origens e da construção de casais ancestrais na literatura – a loura Ceci com o índio Peri, em *O guarani*, o guerreiro português Martim e a índia Iracema, a virgem dos lábios de mel, do romance homônimo – à descoberta dos deserdados urbanos de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, narrada em cru realismo, a gente desde baixo já comparecia em discursos literários.

O que o modernismo faz é colocar o povo no centro do palco, valorizando o genuinamente popular, buscando o autenticamente nacional. Mas a busca e a construção deste personagem remete, por seu turno, ao segundo elemento de tensão, dado pela *mestiçagem* como traço identitário do país.

Tomemos o ano de 1902, quando o maranhense Graça Aranha publica *Canaã* e Euclides da Cunha, nascido no Rio, lança *Os sertões*. Em ambos, a narrativa se desloca no espaço – para o nordeste ou o pouco expressivo Espírito Santo – e enfoca outros atores para atrama: os sertanejos de Canudos, no caso de Euclides da Cunha e os imigrantes alemães recém chegados, na narrativa de Graça Aranha.

Ou seja, os escritores, um ensaísta e um romancista, empenhados no que se poderia chamar de resgate do meio, da vida e dos personagens do interior, voltam-se para o componente original, não universal, da identidade da nação. Esta, como se sabe, é múltipla, mestiça, composta de várias etnias. Quando Lima Barreto escreve *Triste fim de Policarpo Quaresma*, em 1911, já coloca em pauta a questão do interior, do mundo dos índios, tal como Monteiro Lobato aborda a realidade caipira em *Urupês*, escrito em 1918.

Ao enfocar personagens, tramas e situações permeadas pelo fenômeno da miscigenação ou mestiçagem, os autores forçam o leitor a relativizar ou reorientar os seus critérios de julgamento: quem é verdadeiramente o herói, quem é bárbaro e quem é, realmente, o civilizado? *O sertanejo é, sobretudo, um forte*, conclui Euclides da Cunha a respeito daquela população do interior brasileiro. Entretanto – é forçoso admitir – se a discussão do traço mestiço do nacional põe em cena um elemento introdutório de crítica face à injustiça social, não redime o estigma da escravidão, herdado do período colonial.

Mesmo que Lima Barreto escrevesse, em 1922, *Clara dos Anjos*, onde mostrava o drama da tripla condição fatal da personagem título do romance – é mulher, é negra, é pobre – o negro permaneceu o calcanhar de Aquiles do processo de revelação da identidade nacional. Continuou ainda o negro como o agente silenciado, e as novas falas, modernas, de redescoberta do Brasil teriam de esperar a década de 30 para que Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, de 1933, desse um passo além na discussão sobre a mestiçagem.

Segundo Gilberto Freyre, nordestino de família ilustre e muito viajado, a colonização lusitana nos trópicos construiu uma fórmula original e de sucesso. O Brasil era mestiço, mas este era um dado de positividade. Era um plus, pois a miscigenação racial produzia não só tipos físicos vigorosos, mas também uma variedade de manifestações culturais extraordinárias. Mais do que isso, a miscigenação era causa do sucesso da experiência lusitana no mundo.

A mestiçagem com o negro forjara o bem-viver, a coexistência das raças, a adaptabilidade ao meio. Diante de uma nação que se propusera ser bela, branca e civilizada, Gilberto Freyre



desnudava o próprio caráter mestiço das elites, mas não para rebaixá-las ou humilhá-las. Pelo contrário, ser mestiço era força, era beleza, era um padrão de sucesso colonizador, ímpar no mundo. Confortando a nação consigo mesma, a visão de Gilberto Freyre era otimista e triunfante, batendo de frente com a obra de Paulo Prado de 1928, *Retrato do Brasil*, marcada pelo pessimismo quanto ao futuro do país.

Tudo, pois, era contraditório, traço marcante do *ser Brasil*: original e universal ao mesmo tempo, antropofágico, mestiço, em amálgama positivado que redimia o caráter nacional das versões pessimistas do cientificismo do século XIX.

Prosseguindo na identificação daquelas tensões, antes apontadas, se poderia dizer que a modernidade cultural se apóia em duas vertentes: *a rural e a urbana*. Ora as narrativas orientam sua ação para o interior do Brasil, para espaços onde a natureza se sobrepõe à cultura e onde o urbano se encontra subjugado ao peso do rural, ora enfatizam o peso crescente das cidades no contexto brasileiro, proporcionando mudanças nas formas de agir e pensar.

Os intelectuais de 1922 se haviam “embrenhado” pelo interior, em busca do “*Brasil profundo*”: Mário de Andrade fora a Minas ver o barroco antes de 1920 e em 1924 organizara uma verdadeira caravana de escritores, junto com o francês Blaise Cendrars, que fora à Amazônia, ao Nordeste e ao Sul, em viagem de “redescoberta” do nacional.

Sob outra ótica, poderíamos classificar tais expedições, de caráter cultural-científico, como jornadas da elite em busca do povo, do interior, do autêntico e do primitivo. Ou, ainda, como o roteiro da intelectualidade citadina de um Brasil que se modernizava, rumando ao encontro de um outro Brasil, ainda não contaminado.

Ao mesmo tempo, frente ao interior redescoberto pelos olhos desta elite pensante, o Brasil urbano já vinha sendo objeto de reflexão e de construção de narrativas, particularmente no que diz respeito à emergência da modernidade urbana, contraditória e ensejando posturas ambivalentes, entre a celebração das novas formas e sensibilidades e o combate à emergência da má cidade, que potencializara o conflito e aprofundara a injustiça social.

Nesta linha se insere um João do Rio, cognome do cronista Paulo Barreto, que viveu no Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Figura controvertida, possuidor de grande cultura e leitura, partilhava do espírito de sua época naquela *fin de siècle* carioca. Na linha de um Balzac e inspirado por Baudelaire, foi aquele que melhor escreveu sobre a vida urbana de seu tempo, sobre os tipos populares, sobre o flunar nas ruas, sobre os usos e as modas do Rio de Janeiro transformado pelo prefeito Pereira Passos, como se dá com as obras *A Alma encantadora das ruas*, publicada em 1908, e *Cinematógrafo*, editada em 1909.

João do Rio celebra o urbano e canta a beleza de uma metrópole. Estetiza a cidade e a torna tema literário, objeto de reflexão sobre a vida moderna. Mas, ao mesmo tempo em que celebra a elite e o *savoir vivre* carioca, descobre o submundo do Rio, descendo aos infernos desta mesma cidade, em visita a bordéis, cortiços, hospedarias noturnas, hospícios e presídios.

Para o bem e para o mal, em postura amoral e com tons decadentistas de um Jean Lorrain ou Huysmanns, João do Rio marca uma vertente de entendimento da modernidade cultural que passa pela cidade, com toda a sua ambivalência e ambigüidade. No cruzamento do original com o universal, o cosmopolita João do Rio pensa o Brasil a partir da capital carioca, onde vivia.

Na crônica “*Quando o Brasileiro descobrirá o Brasil?*”, João do Rio dissecava, de forma impiedosa, o estado exato do brasileiro, a considerar-se inferior ao estrangeiro e, por conseguinte, desvalorizar tudo o que era nacional, numa atitude ridícula⁴.

Ironicamente, João do Rio comentava: “*Por que patriotismo, longe de vestir os filhos de verde e amarelo, ler O guarani e comer vatapá, é estar ao nível da civilização e fazer com aplomb o que fazem os grandes povos*”⁵. Era preciso estar em sintonia com o mundo, para conhecer e entender a terra!

Por seu lado, aprofundando a crítica social, o escritor Lima Barreto aborda também o viés urbano dos contrastes entre a cidade dos bacharéis – *Recordações do escrívão Isaías Caminha* – e o subúrbio, que irá comparecer na cita-

⁴João do Rio, *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*, Porto, Chardron, 1909, p.277.

⁵João do Rio, *Psicologia urbana*, Rio de Janeiro, Garnier, s.d. p.165.



da obra *Clara dos Anjos*. A cidade que se quer ordenada e progressista, das elites brancas e contrastada com a outra cidade dos pobres e mestiços. Uma única forma, talvez, poderia redimir da mancha da mestiçagem: a cultura, o prestígio social ao qual pudesse ascender alguém pelo talento e por um título obtido a duras penas.

Como diz um seu personagem, vítima do preconceito de cor, no romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*:

“Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo da minha cor...”

Mas, mesmo Lima Barreto, mulato e pobre como o seu personagem, porta em si, também, esta atitude tão típica da modernidade; a da celebração e repúdio, ao mesmo tempo, diante do elemento novo que impõe. Assim, o Rio reformado exerce sobre ele uma atração, com os seus automóveis, belos prédios, confeitarias, livrarias, iluminadas vitrines e o *footing* da Avenida Central.

Em um e outro caso – João do Rio, que participa do *grand monde* e desce ao submundo, ou Lima Barreto, suburbano que aspira o reconhecimento da elite intelectual, há uma postura nitidamente moderna, de entender o urbano não só como o *locus* onde as coisas novas aconteciam e a transformação da vida se dava, como também de tornar a cidade o tema de uma reflexão sobre a vida.

Notemos, no caso, que as tensões assinaladas se entrecruzam: a definição do espaço do moderno, a sua construção como visão do Brasil, a emergência do povo como depósito de verdades sobre o nacional, o diálogo permanente das vanguardas internacionais da época com as elites locais, construtoras de redescobertas do Brasil.

Em *Paulicéia desvairada* de 1922, Mário de Andrade centraliza o tema do urbano na cidade de São Paulo, que cresce de maneira rápida. É possível ver em sua obra poética uma interlocução com Émile Verhaeren, sobretudo em *Villes tentaculaires*, publicada em 1895. Nesta obra poética, o escritor belga exprime como a cidade se transforma em metrópole, o que faz com que os dois autores se coloquem em diálogo, a falar de um mundo que se moderniza a partir da cidade e que se torne objeto de construção poética.

A São Paulo de Mario de Andrade, que sofre uma metamorfose acelerada e exhibe o caótico, a desordem, o inusitado – daí a sua qualificação de desvairada – suscita imagens ambivalentes, que a diferenciam da cidade moderna de Verhaeren. Para este, a modernidade urbana é condenável, traduz uma realidade escura, produz uma vida triste, com indivíduos atormentados e, diante da crítica social do autor, exhibe a exploração e a injustiça social.

Já a cidade desvairada de Mário de Andrade produz uma dupla imagem: por um lado, a cidade é cinza, é dura, é barulhenta e por ela passam, sob a garoa, indivíduos apressados em meio a automóveis, em confusão de sons. Este fenômeno da transformação urbana acelerada se torna matéria poética e suscita a reflexão sobre as rápidas mudanças, sobre o jogo entre o indivíduo e o social, o belo e o feio, a realidade e o delírio. Mário de Andrade entende esta cidade como objeto estético, a produzir emoções e, neste sentido, sua obra se insere neste conjunto de narrativas modernas de dizer o Brasil a partir da cidade.

Se Mário fala de São Paulo, a Manchester brasileira, e se João do Rio se insere na vertente urbana da crônica carioca, naquela cidade transformada em cartão postal do Brasil, a tensão rural/urbano não se esgota nestes dois maiores centros do Brasil. Pode-se mesmo afirmar que, no que aqui chamamos da modernidade cultural brasileira, esta última tensão se desdobra em outra, a colocar a *nação face à região*.

Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Gilberto Freyre passam, desde outros espaços, a se integrar ao discurso redefinidor do imaginário da nação. Outros Brasis também passam a experimentar as tais novas sensibilidades de sentir a realidade do país, marcando presença no cenário nacional ao longo dos anos 30, anos em que se redefiniram as coalizões entre as elites regionais no controle do poder.

Do Nordeste, o paraibano José Lins do Rego lança *A bagaceira* em 1928 e o alagoano Graciliano Ramos em 1933 estréia com *Caetés*, para depois lançar, em 1938, *Vidas Secas*; na Bahia, Jorge Amado estreava na literatura em 1932 com *O país do carnaval*, e em 1935 *Jubiabá*. O recifense Gilberto Freyre, como já se referiu, publicou, em 1933, *Casa Grande & senzala*, ao que se seguiu em 1936 *Sobrados e mucambos*. No



sul, o gaúcho Érico Veríssimo iniciava o romance urbano, ambientado em Porto Alegre, como *Clarissa*, *Música ao longe* e *Caminhos cruzados* (1935), aos quais se seguiu *Olhai os lírios do campo* (1938).

Todas as tensões assinaladas, a produzir mais dúvidas que respostas, ajudam a compreender esta realidade de difícil definição que é o Brasil, que nas construções imaginárias de sentido da modernidade cultural, aparece como algo inconcluso, ambíguo, ambivalente.

Mas esta análise não estaria completa se não acrescentássemos um traço distintivo e pertinente da modernidade cultural brasileira. Referimo-nos ao deboche, à irreverência, ao es-cracho, à paródia, traços estes que tem produzido muitas das melhores páginas da literatura brasileira.

Já mostras desta irreverência da escrita comparecem em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, publicado entre 1853 e 1854 e ambientado no Rio de Janeiro. Narrando as venturas e desventuras de um mal-nascido que ascende na escala social, o autor mostra como a ordem urbana que se instala no Rio do tempo de D. João VI no Brasil abriga uma outra ordem, de pequenos golpes e estratégias de sobrevivência para os subalternos da cidade.

Com muito humor, o romance desvela outros códigos de moral e outras regras, que convivem ou desafiam a esfera do público, antecipando aquilo que seria dito no século seguinte por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*.

No início do século XX, Lima Barreto, em *Os bruzundangas*, valendo-se do recurso utilizado por Montesquieu em *As cartas persas*, fala de um país imaginário – a *Bruzundanga* – e de seu povo, para satirizar o Brasil e os brasileiros. O ideal do país era, estranhamente, viver fora do país. Importava-se a moda européia com rigor, para que a pessoa tivesse reconhecimento social.

Mesmo que a *Bruzundanga* estivesse situada nas zonas tropical e subtropical, seus padrões estéticos, que seguiam a escola Samoieda, na distante Sibéria, obrigavam os intelectuais do país a vestirem-se tal como no Ártico, com peles de ursos, raposas, renas e martas polares! Debochando dos usos de elite na sua inspira-

ção da vanguarda européia, Lima Barreto atacava duramente o cosmopolitismo, dizendo que quanto mais incompreensível fosse a linguagem do intelectual, mais admirado ele seria.

Zombando da pretensão de aparentar ares europeus por parte da cafeicultura São Paulo – que ele chama na obra de província do Kafeth... – ridiculariza Lima Barreto: “tenho vontade de perguntar se ela é do tipo Atenas, do tipo Veneza, do tipo Carcassonne, do tipo Madrid, do tipo Florença, do tipo Estocolmo – de que tipo será afinal? Certamente do de Paris. Ainda bem que ela não quer ser ela mesma.”⁶

Mas, sem dúvida, o máximo da irreverência viria com o surpreendente romance de Mário de Andrade, *Macunaíma*, publicado em 1928, e que compõe a saga do herói sem nenhum caráter. Mário de Andrade se vale dos seus estudos sobre o folclore brasileiro e de suas viagens, com outros pares do dito movimento moderno, pelo interior do Brasil, para redigir seu romance.

Por outro lado, afirma que teria se inspirado na obra do etnólogo naturalista alemão Thedor Koch-Grunberg – *Do Roraima ao Orenoco* – em 5 volumes, publicada entre 1916 e 1924 para a composição de seu personagem, apoiado na figura do herói tribal que, no nome, já portava significados ambíguos: *Maku*, significando *mau* e *Ima*, que quer dizer *grande*.⁷ Como figura predestinada, o herói amoroso, em sua saga pelo Brasil, desde seu nascimento até sua ascensão ao céu, concentrava todas as tensões antes apontadas, mas Mário de Andrade as resolve pelo deboche. Sobre a miscigenação, a história engendra todas as raças formadoras do povo brasileiro, mas a narrativa se processa desde os não-brancos.

Macunaíma é índio que nasce negro, na tribo dos Tapanhumas, mas por efeitos de magia se torna branco, com olhos azuis, enquanto que um dos irmãos fica vermelho e outro permanece preto. É Macunaíma um herói que se move pela libido e por todas as manifestações sensoriais; é egoísta, mas capaz de afeto, embora não tenha escrúpulos para obter o que deseja. Não tem caráter, é preguiçoso e realiza as maiores safadezas e trapanças, mas é simpático.

⁶ Lima Barreto. *Os bruzundangas*. São Paulo, Ática, 1985. p.98.

⁷ Andrade, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Garnier, 2001. p.168.



Enfim, um protótipo do malandro nacional, demonstrando uma grande capacidade para seduzir os outros e conseguir levar adiante suas metas. Emotivo, chora e comove os demais. Artiloso, engana a todos. Sua lógica é a do mundo mágico no qual nasceu: a floresta, o interior do Brasil, onde os homens se misturam com a natureza e os animais. Em certa medida, é um mundo mais puro que o da cidade, mas onde também se registra a maldade e a traição.

Da selva à cidade de São Paulo, para onde Macunaíma rumo com seus irmãos, os contrastes se evidenciam, causando a estranheza de quem vê o urbano e o moderno com os olhos do interior e da mata. A forma como Macunaíma vê a cidade, com sua outra lógica, é a maneira do autor satirizar o processo que ocorre no país com todas as suas mazelas: zomba dos novos costumes, das máquinas, da velocidade, da burguesia, do beletismo dos intelectuais, do fascínio pela cultura estrangeira. Filosofando sobre este novo mundo, o herói conclui que naquela cidade *os homens é que eram, máquinas e as máquinas é que eram homens*.⁸

Em termos de espaço da narrativa, o autor tanto privilegia a floresta quanto a cidade de São Paulo para a ambientação das aventuras de seu herói. Mas este, inúmeras vezes, e por artes de magia, percorre o Brasil de ponta a ponta, em desconcertada geografia. Há uma idéia de um Brasil fora do palco central da ação, assim como há uma idéia de distinção entre a cidade e o interior-floresta, mas os personagens, as práticas e mesmo os valores de uma penetram e estão presentes na outra.

Tudo se parece movimentar em desordem e desvario, acentuado pela presença do maravilhoso que vai a par com a revelação de um profundo conhecimento do autor sobre o fol-

lore, as lendas, a flora, a fauna e a vida dos índios brasileiros.

Tudo isso em meio a situações ridículas e irônicas, mas que afinal acabam por mostrar que há uma linha condutora em toda a narrativa: o Brasil tem outras regras, uma outra ordem, uma outra lógica, ele é diferente, único, que o autor retrata, em uma espécie de parábola da identidade nacional.

A obra de Mário não tem seguidores, mas encontra eco em outras tantas, diversas, que sob outros enfoques e pontos de vista sobre o real, acabaram por compor este movimento que chamamos de modernidade cultural brasileira.

Esta modernidade não é, pois, um processo que possa se cingir a datas nem é um movimento acabado, mas sim uma espécie de grande despertar da cultura e pensamento nacional, que ainda coloca perguntas e procura respostas para explicar a realidade cambiante que é o Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Rio de Janeiro, Garnier, 2001.
- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v.3.
- ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Ática, 1985, p.98.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- RIO, João do. *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*. Porto: Chardron, 1909.
- _____. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

⁸ Andrade, Mário de., op. cit., p.43.

